KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT VII

DIE KIRCHENTHÜR DES HEILIGEN AMBROSIUS IN MAILAND

EIN DENKMAL FRÜHCHRISTLICHER SKULPTUR

ADOLPH GOLDSCHMIDT

MIT 6 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

Neben den

«STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE»,

welche so wohlwollende Aufnahme gefunden haben, eröffnen wir hiermit eine neue Serie von kunstgeschichtlichen Abhandlungen unter dem Gesammttitel:

«ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES».

Ebenso wie bei den «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» wird jedes Heft einzeln käuflich sein und die Hefte ohne bestimmten Zwischenraum erscheinen.

Angebote von Arbeiten, welche in den Rahmen dieser beiden Sammlungen passen, werden stets willkommen sein.

Die Verlagsbuchhandlung.

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. VII.

DIE KIRCHENTHÜR
DES
HEILIGEN AMBROSIUS
IN MAILAND



DIE KIRCHENTHÜR

DES

HEILIGEN AMBROSIUS

IN MAILAND

EIN DENKMAL FRÜHCHRISTLICHER SKULPTUR

ADOLPH GOLDSCHMIDT

MIT 6 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902

I.

Zwei sehr zerstörte Holzreliefs von fast antik-römischem Stilcharakter, die ich im Archiv der Kirche Sant' Ambrogio in Mailand sah, und die ihrer Gestalt nach wohl Thürfüllungen gebildet haben konnten, veranlassten mich, mir die jetzige Hauptthür der Kirche daraufhin anzusehen, ob zwischen ihr und den Fragmenten irgend ein Zusammenhang bestände. Als die dichten Drahtgitter entfernt waren, welche die Thüren des Mitteleinganges den Blicken fast ganz entziehen, zeigte sich eine vollständig unverletzte und danach scheinbar ziemlich moderne bronzefarbene Thür, die allerdings in ihrer Feldereinteilung mit der Disposition antiker Thüren übereinstimmte. Doch diese Form war in der Renaissance wieder aufgenommen, und viele Figuren zeigten allzu deutlich den Charakter der Barockzeit. Andrerseits machte sich in der Komposition der Szenen eine gewisse Einfachheit und Steifheit geltend, die den Gedanken aufkommen liess, dass es sich vielleicht um die Kopie einer alten Thür handele. Die genaue Uebereinstimmung der Grössenmasse der figürlichen Thürfelder mit den im Archiv bewahrten Fragmenten erhöhte die Wahrscheinlichkeit dieser Sachlage um ein Bedeutendes. Endlich zeigten zwei zur Rechten und Linken der Thürringe angebrachte Bronzeplatten im Rokokostil die Inschrift:

Quod religio peregrinorum imminuit
Restituitur anno iubilei MDCCL

Wie war das «restituitur» zu verstehen? War die durch die Frömmigkeit der Pilger bedrohte (also durch das Mitnehmen von Stücken als Reliquien zerstörte) Thür 1750 ausgebessert oder durch eine neue ersetzt? Ein flüchtiger Anblick lässt das letztere annehmen, eine ge-

nauere Prüfung aber ergab das erstere. In der Hauptsache ist es noch die alte Thür, die wir vor uns haben, und zwar eine Thür aus der Zeit des heiligen Ambrosius. So sehen wir uns plötzlich gegenüber einem ehrwürdigen Denkmal, das, trotzdem es an besuchtester Stelle steht, trotzdem wohl kein Tag vergeht, an dem nicht eine Anzahl sehbegieriger Fremder daran vorüberschreitet, in der kunstgeschichtlichen Literatur gänzlich unbekannt ist. Und dazu ist es ein Kunstwerk, vielleicht das einzige überhaupt existierende, das zu einem der vier grossen Kirchenväter in direkter Beziehung steht und aller Wahrscheinlichkeit nach gemäss den Angaben und unter den Augen des heiligen Ambrosius selbst gefertigt ist.

Die Literatur gibt uns keine Aufklärung, unter den Sehenswürdigkeiten der an mittelalterlichen Kunstschätzen so reichen Kirche sind die Thüren nur selten erwähnt. 1824 bildet Giulio Ferrario[1] drei Thürfelder und die Löwenköpfe ab, und 1893 gibt Romussi in seinem populären Buch über Mailand eine Ansicht der ganzen Thür.[2] Einige andere ältere Schriftsteller wie Torre[3] und Luigi Bossi[4] erwähnen sie flüchtig, keiner aber geht näher auf sie ein oder beschreibt gar ihre Darstellungen, obgleich aus den kurzen Bemerkungen hervorgeht, dass sie in früherer Zeit als Reliquie des Gründers der Kirche gegolten hatte und als diejenige Thür verehrt wurde, die der heilige Ambrosius vor dem Kaiser Theodosius geschlossen haben sollte, als dieser nach dem mörderischen Blutbad von Tessalonich die Absicht hatte, die Kirche zu betreten. Für die Gläubigen war diese Thür wohl das Symbol der kirchlichen Macht über die weltliche, denn sie lösten sich beständig, wie Bossi sagt, Stücke ab, um sie als Reliquien davonzutragen, aber die Schriftsteller des 17. Jahrhunderts schon teilten diese Ansicht nicht, sondern betrachteten sie als Fabel.[5] An ihrer Stelle kommt dann im Anschluss an eine vielfach falsch verstandene Grabschrift des Erzbischofs Ansbert in Sant' Ambrogio die scheinbar dokumentarisch begründete Meinung auf, die Thüren seien unter diesem Kirchenfürsten im 9. Jahrhundert entstanden.[6] Diese

---

[1] Giulio Ferrario, Monumenti sacri e profani della basilica di Sant' Ambrogio. Milano 1824. p. 84.

[2] Carlo Bomussi, Milano ne' suoi Monumenti. Milano 1893. p. 145, Fig. 103.

[3] Carlo Torre, Il ritratto di Milano.

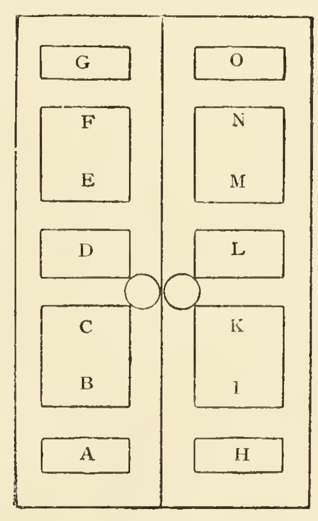
[4] Luigi Bossi, Guida di Milano. 1818.

[5] Torre a. a. O.

[6] In der Grabschrift des Anspertus († 882) im Kirchenschiff von Sant' Ambrogio kommt die Zeile vor «atria vicinas struxit et ante fores», die man falsch konstruierte und auf die Thüren und den Vorhof der Kirche selbst bezog, anstatt auf Atrien vor den Thoren.

Ansicht vererbt sich durch die folgenden Erwähnungen bis auf Romussi, der im Hinblick auf die Inschrift und das neue Aussehen noch bemerkt, sie seien im 18. Jahrhundert weniger ausgebessert, als neu angefertigt worden.

Da es also ausser der erwähnten Thüraufschrift von 1750 an jeder authentischen Angabe fehlt, so müssen die Aufschlüsse aus der Untersuchung des Denkmals selbst sich ergeben. Diese wird dadurch erschwert, dass nach der Renovierung ein gründlicher Bronzeanstrich Alles gleichmässig bedeckte und die Ansatzspuren wie die verschiedene Holzfarbe und Struktur der Ergänzungen verbarg. Dennoch thun sich bei sorgfältiger Prüfung die Bindestellen kund durch feine Risse oder unregelmässige Grate des Leimes.



Die Doppelthür (Taf. I) hat eine Höhe von 4,20 m, eine Breite von 2,60 m und ist aus sehr hartem Cypressenholz gearbeitet. Jeder Flügel zeigt fünf Felder und zwar drei niedrige breite und dazwischen zwei hohe, die sämtlich figürlichen Schmuck tragen. Ein Rankenornament bedeckt das ganze diese Felder umfassende Gerüst, sie selbst liegen vertieft, und sind im Einzelnen noch von reichen Rahmen aus Blattwerk und Palmetten umgeben.

Um die Reliefs als kunstgeschichtliches Denkmal verwerten zu können, ist die erste Vorbedingung, die alten Teile aus der Erneuerung herauszuscheiden. Auch hierbei helfen uns keine Nachrichten, sondern nur die Betrachtung der Thür selbst. Als man 1750 dieselbe erneuerte, ging man in verschiedener Weise vor: diejenigen Teile, die am stärksten verletzt waren, ersetzte man durch vollständig neue, in die minder heimgesuchten fügte man nur einzelne neue Stücke ein, endlich abgestossene oder an der Oberfläche beschädigte Partien überarbeitete man. Dabei versuchte man, mit archäologischer Anpassung zu verfahren. Die untersten Teile waren natürlich, da dem besuchenden und Reliquien entführenden Publikum am meisten ausgesetzt, am wenigsten gut erhalten, und so fügte man für A und H, BC und IK ganz neue Figurenreliefs ein, A und H waren wohl so abgenützt, dass man sie des Aufhebens nicht für wert hielt, BC und IK aber brachte man in das Archiv der Kirche, fasste sie in einen neuen Holzrahmen, der das alte Randornament imitierte, und so sind sie

uns noch heute erhalten und bilden, gerade weil sie von keiner ausbessernden Hand berührt sind, in ihren Resten noch die beste Grundlage für eine Stilkritik und für eine Beurteilung, wie gross die Veränderung ist, welche die restaurierten Reliefs erfahren haben. In den an ihre Stelle gesetzten neuen Reliefs gab man sich nicht die Mühe, die alten Darstellungen zu rekonstruieren, sondern erfand selbständig ganz neue, in denen man sich nur in Komposition und Trachten den übrigen Figuren ungefähr anpasste. Ob auch die neuen Felder A und H, auf denen je zwei Ungeheuer miteinander kämpfen, ganz selbständig erfunden sind, oder einen Anhalt an den alten fanden, ist zunächst nicht festzustellen. Auch die Ornamente dieser Teile waren so angegriffen, dass man sie zur Hälfte ersetzte. Vor allem war die doppelte, sich kreuzende Ranke, welche alle Felder umgab und, ganz auf der Oberfläche liegend, am meisten exponiert war, erneuerungsbedürftig. Sie wurde daher nicht nur unten, sondern auf der ganzen Thür durch eine neue ersetzt, einige verhältnismässig gut erhaltene Stücke aber heftete man, um sie nicht fortzuwerfen, oben an der Innenseite beider Thüren an, und eine Vergleichung dieser alten und neuen Teile zeigt, dass man mit Sorgfalt die alte Form nachahmte und nur durch eine etwas grössere Härte der Silhouette und Flachheit der Form von ihr abwich. Auch die inneren ornamentalen Einrahmungen der Felder BC und IK sind vollständig neu in Nachahmung der alten, wie sie die übrigen Felder zeigen, dagegen hat man an den untersten nur bei A die beiden seitlichen und den unteren Rahmenteil ersetzt, im übrigen die stark abgenutzten alten gelassen. Da diese Stücke den Fusstritten allzuleicht zugänglich sind, so sind auch schon nach 1750 wiederum, um 1800 etwa, ornamentierte Schutzbretter zu unterst vorgenagelt, und einige der Drachenköpfe erneuert.

Steigen wir nun aufwärts, so nehmen die alten Teile im Verhältnis ihrer Entfernung vom Boden zu. Zunächst begegnen wir den beiden bronzenen Schildern des 18. Jahrhunderts, welche die oben angeführte Renovierungsinschrift tragen und den ebenfalls bronzenen Löwenköpfen mit Thürringen, welche dem Ende des 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts angehören. Die oberhalb derselben folgenden Relieffelder sind sämtlich alt, jedoch überall sind neue Stücke eingefügt. Das betrübendste Resultat, welches die Untersuchung ergibt, ist, dass sämtliche Köpfe der Restauration angehören. In welcher Weise dieselben abgespalten waren, zeigt das Fragment im Archiv (Taf. II). Nun ist anzunehmen, dass an den oberen Feldern doch noch mehr von den Köpfen erhalten war, als an den untersten. Da der Restaurator aber, wie sein

Werk zeigt, es offenbar darauf absah, der Thür das Ansehen vollständiger Erhaltung zu geben, so schnitt er wohl auch die verwitterten Köpfe ab, um sie durch neue zu ersetzten. Vielfach ist noch der am Grunde haftende Hinterkopf alt, die vordere Hälfte aber neu aufgesetzt, oder aber der ganze Kopf ist neu und gleichsam auf einem Stil befindlich in eine zwischen den Schultern gebohrte Vertiefung eingefestigt. Ebenso sind die Füsse der unteren Breitfelder D und L fast alle ergänzt und mit ihnen oft die Beine einschliesslich des Kleidersaumes.

Im Uebrigen aber half man sich, und das ist für den Archäologen die fatalste Neuerung, durch Ueberarbeitung. Bei der näheren Betrachtung der einzelnen Szenen fällt es auf, dass so viele der Figuren die Arme hinter dem Rücken halten, als versteckten sie dieselben, oft fast, als wären sie gefesselt. Das ist aber nur daraus herzuleiten, dass die Unterarme, die meist aus der Bildfläche etwas hervortraten, abgebrochen oder verletzt waren, und der Restaurator, anstatt sich die Mühe zu geben, neue anzusetzen, die an der Grundfläche noch haftenden Stümpfe der Oberarme so abarbeitete, dass es eben aussah, als würden sie hinter dem Rücken gehalten. Wir haben uns in diesen Fällen also immer einen vor dem Körper liegenden Arm zu ergänzen. Mit dem Fehlen desselben ist natürlich auch manches die Szene erklärende Attribut verloren gegangen. Ebenso hat auch an den Gewändern der Restaurator mehrfach herumgeschnitten. Durch die Umwandlung der Armstellung wurde zuweilen eine kleine Operation an Rock und Mantel nötig, um der Wahrscheinlichkeit nachzuhelfen; aber auch dort, wo die Oberfläche zu sehr verwittert, die Faltenlinien unklar waren, hat der moderne Schnitzer durch Nacharbeit die Formen verschärft, die Oberflächen geglättet. Zwei Figuren, bei denen wegen starker Zerstörung diese Arbeit vielleicht zu schwierig oder unmöglich wurde, hat er ganz durch neue ersetzt, aber offenbar mit Einhaltung der alten Silhouette, wie sie sich auf dem Grunde abhob. An diesen ganz neuen Figuren sowie an den neuen Feldern unten können wir die Formen, die Schneideart des Messers in ihrem Gegensatz zu den unverändert erhaltenen Fragmenten im Kirchenarchiv beobachten, wir können deutlich bemerken, wie sich der barocke Polyederschnitt unterscheidet von den weicheren und fliessenderen antiken Formen und bekommen dadurch ein Urteil, in welchem Mass diese Ueberarbeitung stattgefunden hat. Da ergibt sich denn, wie es auch zu erwarten war, dass auf den unteren Feldern D und L die meisten Figuren mehr oder weniger übergangen sind, während bei den höheren die

Veränderungen nur in sehr geringem Masse und an wenigen Stellen stattgefunden haben.

Die Renovierung schloss damit, dass man alle Ausbesserungen durch eine Bemalung der ganzen Thür mit grünlicher Bronzefarbe verdeckte und auf diese Weise durch Vorspiegelung eines andern Materials den ursprünglichen Charakter noch mehr verwandelte.

Sind also an der Thür auch vielerlei Veränderungen vorgenommen, so ist uns doch der Hauptsache nach die alte Thür in ihrer Gesamtheit geblieben. Die Anordnung ist noch dieselbe wie ursprünglich und sämtliche figürliche Felder sind uns, wenn auch in mehr oder weniger verstümmelter Form, erhalten, denn auch die beiden unteren grossen, obgleich an der Thür selbst durch moderne ersetzt, bewahrt ja das Archiv.

Und gerade diese zwar sehr verletzten, aber dafür von der Erneuerung unberührten Stücke müssen bei der Einzelbetrachtung den Ausgang bilden.

Zwei geschnitzte Holzplatten (Taf. II) sind durch einen Rahmen des 18. Jahrhunderts zusammengefasst, als gehörten sie aneinander, sie sind aber zu trennen, der rechte Teil bildet ein vollständiges Thürfeld für sich, der linke ein Fragment, mehr als die Hälfte, eines andern. Jeder zerfällt in eine obere und untere figürliche Szene, deren Trennung der unregelmässig sich bewegende Erdboden der oberen bildet. Das Thürfeld rechts zeigt im unteren Teil David bei seiner Herde. Er sitzt zwischen zwei Bäumen, seine Füsse ruhen auf einem am Boden liegenden Löwen, während in ängstlich unterwürfiger Stellung ein Bär zu ihm herangekrochen kommt. Die Herde ist durch zwei Schafe dahinter rechts angedeutet, von links naht ein Mann und hebt wie in eifriger Rede zu David seine Hand in die Höhe.

Gleich diese erste Darstellung gibt uns den doppelten Titel, der für die ganze Thür in Anspruch zu nehmen ist. David ist der Held des Programmes, und die Erzählung ist keine bloss historische, sondern ein zweiter Sinn, eine Symbolik ist mit ihr verbunden. In der biblischen Erzählung (I Reg. XVII, 34 ff.) heisst es :

«David aber sprach zu Saul : Dein Knecht hütete der Schafe seines Vaters, und es kam ein Löwe und ein Bär, und trug ein Schaf weg von der Herde. Und ich lief ihnen nach und schlug sie und errettete es aus ihrem Maul. Und da sie auf mich eindrangen, ergriff ich sie am Kinn und erwürgte und tötete sie. Also hat dein Knecht den Löwen und den Bären getötet . . . Der Herr der mich von dem

Löwen und dem Bären errettet hat, der wird mich auch erretten von diesem Philister.»

In dem Relief ist nun diese Erzählung zusammengefasst zum Bilde des Triumphators über Löwe und Bär, und nicht die Erwürgung der Tiere vorgeführt. Es wird also gleichsam eine verallgemeinernde Interpretation gefordert.

Das Gesicht Davids fehlt, aber aus den Resten des Kopfes ist zu erkennen, dass er dem Ankömmling zugewandt war. Auch seine Kleidung ist noch festzustellen. Er trug einen kurzen, bis zu den Knien reichenden Rock, der um die Hüfte eingeschnürt war, einen kurzen über den Rücken hängenden Mantel, der vor dem Halse zusammengeknüpft oder geschlungen wurde — in der Antike würde man ihn als Chlamys bezeichnen — und halbhohe Stiefel. Ob eine Mütze seinen Kopf bedeckte, ist nicht mehr festzustellen. Die Arme sind ebenfalls abgebrochen, doch sehen wir aus ihren Ansätzen, dass der rechte Oberarm gesenkt, und dann vermutlich die Hand vor der Brust gehalten wurde, der linke Arm aber scheint sich erhoben und einen langen Stock erfasst zu haben, der sich auf dem Boden aufstützte. Wir haben da eine vollständig antike Stellung. Wer ist aber der Mann, der zu ihm spricht? Offenbar der Bote, der ihn vom Felde holen soll zu der Salbung durch Samuel, welche auf dem Relief darüber dargestellt ist. Die Stelle nach der Musterung der sieben Söhne Isai's durch Samuel (I Reg. XVI, 10 ff.) lautet: «Und Samuel sprach zu Isai: Sind das die Knaben alle? Er aber sprach: Es ist noch übrig der Kleinste; und er hütet die Schafe. Da sprach Samuel zu Isai: Sende hin und lass ihn holen etc. . . . Da sandte er hin und liess ihn holen. . . . Da nahm Samuel sein Oelhorn und salbte ihn mitten unter seinen Brüdern. Und der Geist des Herrn geriet über David von dem Tage an und fernerhin.» Die Mittelgestalt des Reliefs bildet der Priester Samuel. Seine Gewandung, Tunika und togaartiger Mantel, sowie seine linke Hand, welche den Mantel fasst, sind gut erhalten, aber der Kopf und der rechte Arm sind abgefallen. Glücklicherweise ist der hintere Teil des letzteren noch geblieben und zeigt, wie der Priester ihn zu seiner Funktion hoch erhoben hielt. Die Hand fasste jedenfalls das Horn. Links steht vor ihm, in kleinerer Gestalt als die übrigen und demütig vorgebeugt David, zwar arg verstümmelt, aber doch nach dem vorne geknüpften Mantel mit der unteren Figur zu identifizieren. Seine beiden Arme waren nach vorne gestreckt. Die Umgebung dieser Gruppe bilden acht Männer, alle mit langem Rock und langem Mantel. Es sind Isai und seine sieben Söhne, und

zwar haben wir Isai in Analogie späterer Darstellungen wohl in der Figur ganz links neben David zu erblicken. Der Kopf keines derselben ist unversehrt.

Das Fragment links davon zeigt deutlich zwei Szenen, welche wir leicht zur Vollständigkeit ergänzen können, und welche den eben beschriebenen vorausgingen. Unten erblicken wir wieder David inmitten seiner Herde, aber diesmal mit geschwungenem Stock einem fliehenden Tiere nacheilend. Es ist offenbar der Löwe, wie man aus dem erhaltenen Ende des langen Schweifes oben am Schaf schliessen kann, der vordere Teil des Körpers ist abgebrochen und damit vermutlich auch ein Lamm, das der Löwe im Maule davontrug. Es ist also die biblische Szene, die jenem Triumphbilde voranging.

Denken wir uns die obere Szene zu derselben Breite erweitert wie das rechte Relief und die übrigen entsprechenden Thürfelder, so ginge die Mittellinie durch die zweite Figur von links, die im Hintergrund zwischen den beiden Vorderfiguren sichtbar ist. Bei einer symmetrischen Anordnung, wie sie auf den meisten der Reliefs herrscht, würde die Gesamtzahl der Personen auf neun anwachsen, wir haben also wohl die Szene, wie Isai dem Samuel seine sieben Söhne vorführt, ehe die Frage nach dem jüngsten geschieht. Die Kleidung ist auch dieselbe wie bei der Schar der Brüder auf dem andern Relief, die Mittelgruppe der im Vordergrund stehenden Männer wird dann ohne Zweifel aus Isai und Samuel gebildet.

Diese beiden Fragmente haben wir also an die Stellen BC und IK der Thür zu setzen, die jetzt durch die Platten des 18. Jahrhunderts gefüllt sind. Steigen wir nun zunächst auf der linken Seite höher hinauf, so folgt ein niedriges Breitfeld D mit acht Figuren (Taf. V). Der sitzende gekrönte Fürst ist neu aufgesetzt, nur die auf dem Grunde sichtbaren zwei Pfeiler seines Thrones mit Kugeln oben sind alt. Wenigstens in der Silhouette wird sich der Restaurator nach den alten Resten, die nicht ganz verschwunden gewesen sein können, gerichtet haben (vergl. hierfür und für das Folgende die durch Deckung mit Schwarz auf den Reliefs angegebenen Ergänzungen auf Taf. VI). Daneben steht ein Mann mit langem Mantel und erhebt seine Hand hinter den Kopf eines andern, welcher der Kleidung nach mit David übereinstimmt. Bei diesem ist das Stück des hinten herabhängenden Mantels, welches zwischen den Beinen sichtbar wird, links durch eine falsche Ergänzung mit dem kurzen Rock in Verbindung gebracht. Beine und Kopf sind ebenfalls neu, doch sieht man links vom Kopf noch einen alten Rest der Hand seines Begleiters, dem auch Kopf

und ein Bein angesetzt sind. Die Körper sind überarbeitet, das beweisen die beiden Arme Davids, die sicher nicht so hinter dem Körper versteckt waren, und das beweist die Hand seines Nachbarn, die durch den Mantel hindurchsticht. Den Mantelfalten ist falsch nachgeholfen, die oberste Falte sollte in die übrigens ebenfalls roh überarbeitete Hand hineinlaufen, und die über sie hinweggehende gehört zu dem über die Schulter herabfallenden Teil, beide sind irrtümlich zu einer vereinigt. Auch bei den übrigen Figuren sind die Köpfe und zum Teil die Beine neu, auch sie haben meist nur überarbeitete Armstümpfe bewahrt, die Krieger rechts hielten ihre Schilde, wie es noch auf den Feldern MN sichtbar ist, an den Riehmen der Innenseite, ihre Rechte trug den Speer, der uns vollständig nur in N gezeigt wird, und auch dort könnte die Spitze ergänzt sein. Die beiden langmänteligen Gestalten links sind nicht besser davongekommen, auch sie haben ihren rechten Arm eingebüsst. Wie hier das Messer des Restaurators gearbeitet hat, zeigen besonders ihre Mäntel, wenn man sie mit denen rechts bei der Salbung Davids vergleicht. Die Bedeutung der Szene springt nicht in die Augen und ergibt sich eher aus dem Zusammenhang mit den andern.

Es folgt nun wieder ein Hochfeld EF mit zwei Darstellungen übereinander (Taf. III). In E spielt David die Harfe vor dem vom bösen Geist befallenen Saul. Der König sitzt auf einem Thron mit gleichen Pfeilern wie auf dem Relief D, ein langer Mantel ist auf seiner rechten Schulter geknüpft, sein rechter Arm fehlt, der Kopf mit der Mitra ist eine merkwürdige Ergänzung. «Wenn nun der Geist Gottes über Saul kam, so nahm David die Harfe, und spielete mit seiner Hand; so erquickte sich Saul, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm.» (I Reg. XVI, 23.) Der böse Geist aber ist wiedergegeben durch die Schlange, die, um das rechte Stuhlbein sich herumwindend, hinwegkriecht. Ihr Kopf ist ergänzt und ebenso der grössere Teil des Gebäudekomplexes rechts. Im Hinblick auf die Disposition der übrigen Darstellungen ist es unwahrscheinlich, dass hier gar keine Figuren gestanden haben sollten. Vermutlich war das ganze Stück weggebrochen, und daher eine solche Ergänzung am einfachsten. Beim David ist die vor der Harfe befindliche rechte Hand abgebrochen und unersetzt geblieben; auch bei dem begleitenden Krieger fehlt der rechte Arm.

Die obere Szene F bringt wieder David vor Saul, der ihn hier aber stehend empfängt. Die Hände sind auf diesem Relief verhältnismässig gut erhalten. David fasst mit beiden den kurzen Mantel, den

er über die linke Schulter geworfen hat. Beinahe scheint es, als hätten die beiden Krieger rechts und links neben ihm, ihn herbeigeführt. Der König erhebt die Rechte vor die Brust wie in der Rede, seine gesenkte Linke hält einen stabähnlichen Gegenstand, vielleicht ein abgebrochenes Szepter. Zwei Krieger seiner Leibgarde stehen neben ihm, sie beide haben an ihren Armen Einbusse gelitten, der Speer ist nur als abgebrochener Stecken in der Hand des einen erhalten. Die Gewänder sind bei beiden Reliefs viel besser in ihrer Ursprünglichkeit bewahrt, als auf D. Was nun den Gegenstand der Darstellung anlangt, so lassen die folgenden Szenen darauf schliessen, dass hier David nach seiner Aeusserung über den Kampf mit Goliath aus dem Lager vor Saul geführt wird (I Reg. XVII, 31). «Und da sie die Worte hörten, die David sagte, verkündigten sie es vor Saul.» Und als er zu diesem geführt wurde, sprach er zu ihm: «Es entfalle keinem Menschen das Herz um deswillen; ich dein Knecht werde hingehen und mit dem Philister streiten.» Auf eine Entgegnung Saul's berichtet er seinen Sieg über Löwe und Bär, auf den schon an den unteren Thürfeldern hingewiesen war.

«Und Saul sprach zu David: Gehe hin, der Herr sei mit dir. Und Saul zog David seine Kleider an, und setzte ihm einen ehernen Helm auf sein Haupt, und legte ihm einen Panzer an.» Das zeigt uns das nächste Feld N, mit dem wir auf den rechten Thürflügel übergehen (Taf. IV). David hat den Waffenrock bereits angelegt, der sich deutlich von seiner sonstigen Bekleidung unterscheidet, und dem gleicht, den auch der Riese Goliath trägt. Saul, dem diesmal ein Kopf mit einer Art Tuch vom Restaurator aufgesetzt ist, legt ihm den Arm um die Schultern und bietet ihm mit der Linken einen Helm mit Kamm und Busch. Drei Krieger stehen dabei, den Hintergrund füllen Gebäude. Bei David und dem Krieger links fehlt wieder der rechte Unterarm, dagegen sind die Krieger rechts besser als die bisherigen erhalten, nur ein Speer ist gebrochen; deutlich ist hier zu sehen wie die Linke den Schild an einem Doppelriemen fasste. Auch sind von den Köpfen mehrfach wenigstens die hinteren Teile noch als alt zu konstatieren, so dass man erkennen kann, dass bei den Kriegern der Helm insoweit richtig ergänzt ist, als er auch ursprünglich den eckigen Kamm besass. Beim König Saul scheint aber weder das Kopftuch noch die Zackenkrone eine Berechtigung zu haben, die alten Reste zeigen nur eine unregelmässig wellenförmige Oberfläche, die ebensowohl nur das blosse Kopfhaar anzudeuten braucht.

Auf der nächsten Szene M ist die Situation eine ähnliche. David

hat sich der Rüstung wieder entledigt, da sie ihm hinderlich war, seine Stellung und die Lage des Mantels sind ganz wie auf dem Relief F, so dass der fehlende rechte Arm vielleicht ähnlich vor die Brust gesetzt werden muss, fälschlich ist sein Kopf mit einem Kriegerhelm ergänzt. Ein Soldat erhebt den Schild hinter ihm, drei andere stehen rechts. In der Mitte vor Gebäuden sitzt Saul, wieder mit dem abgebrochenen szepterartigen Gegenstand in der Linken. Sein rechter Arm ist verloren. Es ist diese Dartellung wohl zu erklären als Davids Abschied vor dem Kampfe mit Goliath, wobei er eben wieder in seinem Hirtengewande vorgeführt werden sollte, um das Ablegen der Rüstung vor dem Kampfe zu betonen.

Darunter endlich auf dem Breitfeld L (Taf. V) ist der Sieg vollbracht. Goliath ist auf seinem Schilde zur Erde gesunken, David schreitet in schnellem Schritt auf ihn zu, um ihm den Kopf abzuschneiden. Da aber die Figur Davids mit Ausnahme des am Hintergrund liegenden Armes und der äussersten Rockgrenze rechts ganz durch neue Schnitzereien ersetzt ist, und zwar mit gewiss unrichtiger Gewandbehandlung, so ist nicht mehr festzustellen, ob er, wie es allerdings sicher anzunehmen ist, in der rechten Hand die Schleuder hielt. In der Mitte des Bildes steht der Siegesengel mit ausgebreiteten Flügeln, sein Arm, der unter dem Mantel hervorragte, ist abgebrochen, sein Kopf wie der all der andern Figuren neu. Rechts füllen drei Krieger den Raum, links zwei Männer in langen Mänteln, die jedoch stark überarbeitet scheinen und ihre Arme dabei zum Teil ganz eingebüsst haben. Vielleicht sind damit Davids Brüder dargestellt, von denen mehrere auch in Sauls Heer dienten (I Reg. XVII, 14), und die zur Verständlichkeit noch dieselbe Bekleidung zeigen wie auf den beiden unteren Reliefs C und K. Dann repräsentieren auch wohl die entsprechenden Figuren auf dem Breitfeld D, gegenüber auf dem linken Flügel, Brüder Davids, und die Szene nimmt Bezug auf den Vers 22, der dem Saitenspiel Davids vorausgeht: «Und Saul sandte zu Isai, und liess ihm sagen: Lass David vor mir bleiben, denn er hat Gnade gefunden vor meinen Augen.» Es wäre demnach dargestellt, wie Isai seinen Sohn dem Saul übergibt. In die Reihenfolge der Ereignisse würde es genau passen.

Die Erzählung beginnt also unten mit dem Hirtenleben Davids, es folgt seine Salbung, dann beim Emporsteigen auf der linken Seite seine Zuführung zu Saul und sein Saitenspiel vor ihm, und auf der rechten Seite wieder abwärts die Vorbereitung zum Kampfe gegen den Philister bis zum Siege über Goliath. Der dreifache Triumph Davids

ist verherrlicht, über die wilden Tiere, über den bösen Geist und über den heidnischen Riesen, und der symbolische Hinweis, der in der Form der Hirtendarstellung mit den gedemütigten Tieren lag, findet sein Ausklingen in den obersten Breitfeldern G und O, die gleichmässig einen von zwei schwebenden Engeln getragenen Kranz mit dem konstantinischen Monogramm Christi zeigen. An diesen Reliefs sind die Engelköpfe ebenfalls neu, auch die Flügel scheinen ergänzt, doch war dies nicht sicher zu konstatieren.

Zwei ähnliche Bildfelder befinden sich oben auf der dem Kircheninnern zugekehrten Rückseite der Thüren, sie zeigen in gleicher Weise das Monogramm Christi in einem Kranz, aber zwischen zwei Pfauen. Nun sind zwar die Pfauen auch ein der altchristlichen Kunst entnommenes Motiv, doch die ganzen Felder sind erst eine Arbeit des Restaurators, der zwei Mittelstücke gebrauchte, damit er die alten Rankenfragmente, die er, wie schon vorher erwähnt wurde, auf der Rückseite befestigte, nachdem er sie auf der Vorderseite durch neue ersetzt hatte, rahmenartig gruppieren konnte. Dass diese Felder nicht alt sind, beweisen die abweichenden Masse, das viel weichere Holz und die im Gegensatz dazu stehende vollständig gute Erhaltung bis auf zahlreiche Wurmstiche, die das alte Holz wiederum nicht besitzt, die viel rohere Behandlung des Kranzes, die moderne Form des Monogrammes Christi mit der grösseren P-Schleife.

Ganz der Zeit der Erneuerung im Jahre 1750 angehörig sind auch, wie schon erwähnt, die beiden unteren grossen Felder mit Doppeldarstellungen, die an die Stelle des Hirtenlebens und der Salbung Davids getreten sind. Da diese, abgesehen von den Ornamenten, keine alten Felder kopieren, sondern ganz selbständig neu hinzuerfunden sind, so ist es nicht von Wichtigkeit, nachzuspüren, was in diesen Szenen dargestellt sein sollte. Sie beziehen sich offenbar auch auf die Geschichte Davids, die Figuren sind in der Tracht und zuweilen auch in der Stellung den alten ein wenig nachgeahmt, es ist aber nicht klar ersichtlich, welche Vorgänge im Leben Davids aus dem Buch der Könige zur Wiedergabe ausgewählt sind.

Zur Vollständigkeit müssten endlich noch die bronzenen Löwenköpfe mit den Thürringen einer Betrachtung unterzogen werden, doch gehören auch diese nicht zur ursprünglichen Thür. Dem Mittelalter allerdings entstammen sie, aber nicht der altchristlichen Zeit, dem widerspricht ihr künstlerischer Charakter. Die Löwen entfernen sich stark von der antiken Darstellung und zeigen mittelalterliche Stilisierung mit linienhafter Reduktion der Formen. Die Mähne umgibt auf



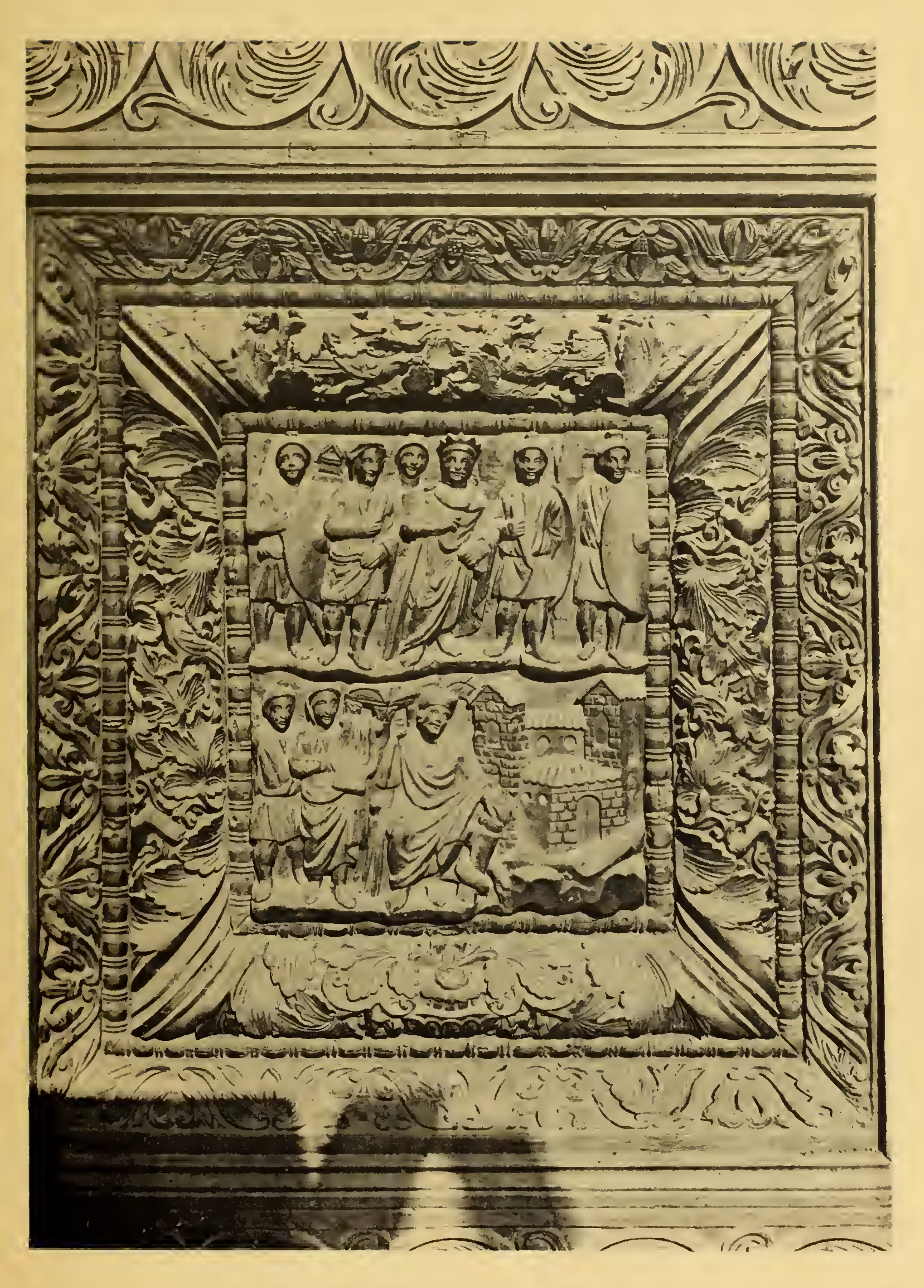
HOLZTHÜR VON S. AMBROGIO IN MAILAND.





DAVIDS HIRTENLEBEN UND SALBUNG.
THÜRFELDER IM ARCHIV VON S. AMBROGIO.





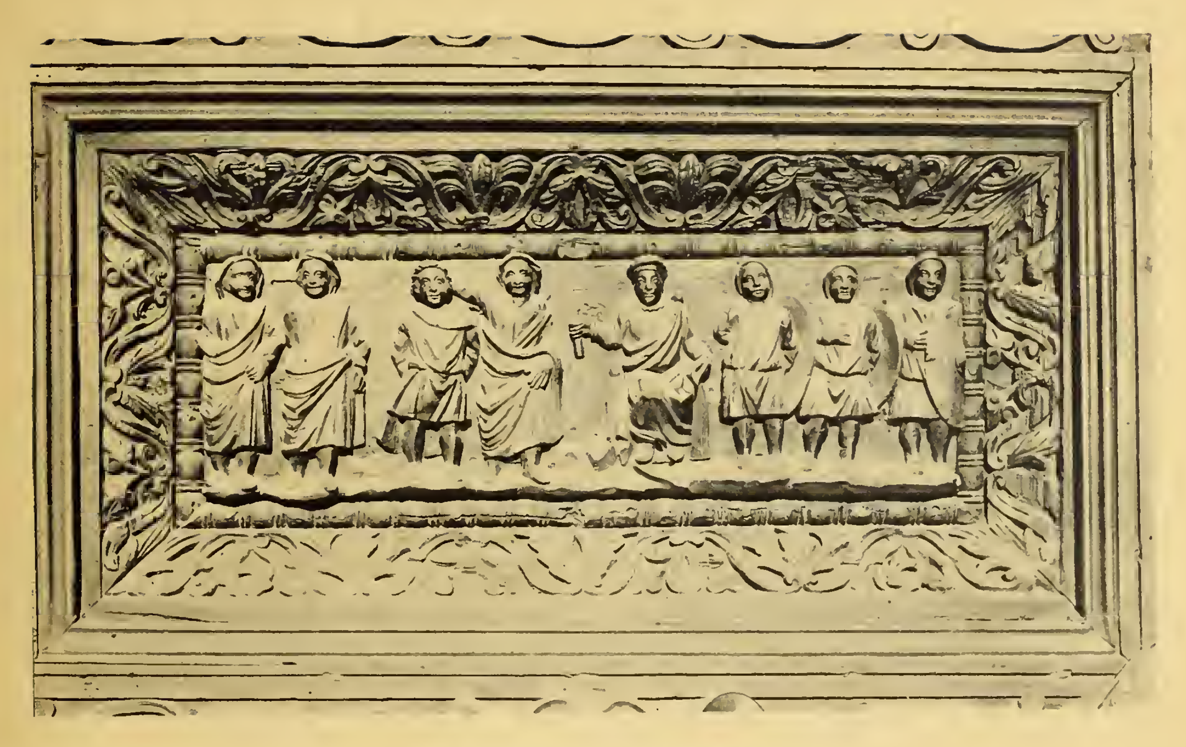
DAVID MELDET SICH BEI SAUL ZUM KAMPFE GEGEN GOLIATH.
DAVID VERTREIBT DEN BÖSEN GEIST AUS SAUL.





SAUL LEGT DAVID DIE RÜSTUNG ZUM KAMPFE AN.
DAVID VERABSCHIEDET SICH ZUM KAMPFE.





ISAI FÜHRT DAVID DEM SAUL ZU.

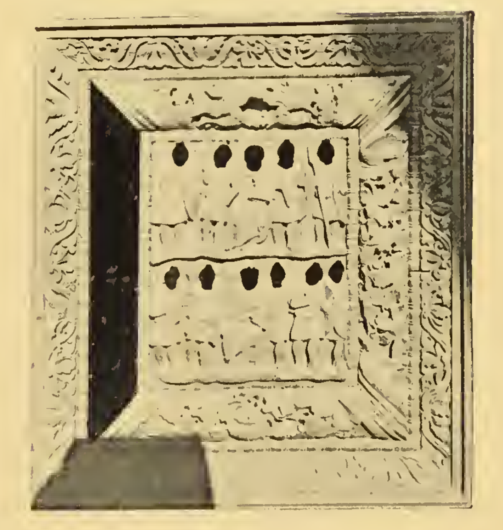


SIEG DAVIDS ÜBER GOLIATH.











THÜRFELDER MIT ANGABE DER ERNEUTEN TEILE.



der Grundplatte wie eine Aureole den Kopf, und um sie herum schliesst sich in weiterem Kreise eine glatte Fläche, auf der lateinische Kapitalbuchstaben ziemlich roh eingraviert sind. Sie sind unregelmässig angeordnet, zuweilen über Kopf, zuweilen in Spiegelschrift, an einzelnen Stellen mit ornamentartigen Zeichen untermischt. Einen verständlichen Zusammenhang geben die Buchstaben zunächst nicht, und eine Deutung ist bisher nicht gefunden. Noch weniger als die Löwenköpfe selbst können diese unregelmässigen Buchstaben auf die ursprüngliche Entstehungszeit der Thür zurückgeführt werden. Es ist sehr wohl möglich, dass die Thür von Anfang an solche Ringhalter besass, aber dann waren diese auch, weil aus Bronze, gerade das einzige, was raub- und beutelustige Feinde locken konnte, und sie mögen verloren gegangen sein, während die Thür im Ganzen wohl bestehen blieb. Aber als man nach dem Neubau der Kirche am Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts die Thür an ihrem alten Platz in der neuen Umgebung wieder aufrichtete, da mag man auch für neue Thürringe gesorgt haben, denn dieser Zeit sind die beiden Löwenköpfe aus stilistischen Gründen am ehesten zuzuweisen.

II.

Erst nachdem Altes und Neues geschieden, und der Inhalt der Bilder festgestellt ist, kann man zur zeitlichen Einordnung des Werkes schreiten, und da trifft man in jeder Hinsicht auf die altchristliche Zeit. Im Stil der Figuren sind es vor allem zwei Dinge, welche der Zustand der Erhaltung noch beurteilen lässt, der Faltenwurf und die Pose, die beide der Antike noch so nahe stehen, dass sie keinem späteren Jahrhundert des Mittelalters zufallen können. Sie gehören eigentlich noch zur Antike. Die Figuren rechts auf der Salbung Davids, die am besten die ursprünglichen Formen geben (Taf. II), sind in ihrer freien Haltung, der natürlichen Behandlung von Stand- und Spielbein, in dem reichen und lockeren Faltenwurf von Tunika und Mantel durchaus ähnlich antiken Gewandfiguren. Auch die wenigen unverletzten Hände sind in Bewegung und Fingerstellung ganz unmittelalterlich. Im 9. Jahrhundert finden wir nichts annähernd Aehnliches, und in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters ebensowenig. An die Zeit der Renaissance ist gewiss nicht zu denken, denn abgesehen davon, dass die Thür dann wohl im 17. Jahrhundert kaum als Reliquie des heiligen Ambrosius angesehen und im 18. schwerlich schon so arg zugerichtet gewesen wäre, sind die Kompositionen der Szenen durchaus nicht renaissancemässig, viel zu einfach in der Nebeneinanderstellung von Figuren und viel zu gedämpft in der Lebhaftigkeit der Handlung.

Ganz charakteristisch für die altchristliche Zeit ist ferner das Ornament. Die Rahmen der Reliefs sind von einer Art, wie sie das Mittelalter zu keiner Zeit bringt, ebensowenig die Renaissance, sie gehören gerade der absterbenden Antike an. Die grossen Felder umschliesst zunächst

eine dichte Ranke und diese wiederum eine aus Voluten zusammengesetzte Welle mit Blattpalmetten, die niedrigen Breitfelder werden nur von der letzteren umrahmt. Durch Perlstäbe sind die Teile getrennt. Von dem Palmettenrahmen sind noch achtundzwanzig Streifen die alten, neu sind nur die um die Felder BC und IK, drei um A, eins an L, von den Ranken bleiben nur vier alte, nämlich drei um MN, eins an EF, die andern zwölf sind neu. Die Palmetten wechseln zwischen etwa zwanzig verschiedenen Formen, jeder Streifen ist in sich symmetrisch in der Verteilung. Kleine bandartige Voluten und stilisierte Blattformen setzen dieses Ornament zusammen, das als intermittierende Ranke bezeichnet worden ist.[1] Das Entwicklungsstadium, in dem wir ihm hier begegnen, die bandartige Form, ist gerade charakteristisch für Werke der römischen Spätkunst des 4. Jahrhunderts. In grosser Auswahl zeigen es die Bauten Diocletians in Spalato aus dem Anfang des 4. Jahrhunderts,[2] ferner der Sarkophag des 359 gestorbenen Junius Bassus in S. Peter in Rom.[3] Im Gegensatz zu dieser Art des Ornaments haben die umrahmenden Weinranken einen überwiegend naturalistischen Charakter, sie entspringen einem niedrigen bauchigen Gefäss, welches die Mitte der unteren Rahmenleiste einnimmt, wachsen dann an den Seitenleisten empor, bis sie sich oben in der Mitte vereinigen. Blätter und Trauben bilden ein dichtes üppiges und hohl unterarbeitetes Gewirr, in dem an verschiedenen Stellen pickende Vögel sitzen. Die Ecken werden durch eine bandartige Zusammenfassung der guirlandenartigen Ranke gebildet, mit regelmässigen Blattreihen zur Seite. Auch bei diesen Ranken kann man zur Vergleichung ein Kapitell aus Salona heranziehen, das eine gleiche Blattbehandlung zeigt (im Museum zu Spalato). Aehnlich ist dieselbe auch an den Feldumrahmungen der Thür von Sta. Sabina, wo die Weinranke ebenso unterschnitten ist, aber viel einfacher gestaltet und sich in der Anordnung der Form des Palmettenrahmens der Mailänder Thür nähert. Die erneuten Stücke kopieren die alten, sind aber nicht in derselben Weise unterschnitten und befinden sich natürlich in besserer Erhaltung; ebenso die nachgeahmten Palmettenrahmen, die ausserdem im Gegensatz zu den alten Stücken ein ausgewähltes Muster ganz einförmig wiederholen.

Um eine Vergleichung des Inhalts mit andern altchristlichen Dar-

[1] Alois Riegl, Stilfragen S. 253.
[2] Ebenda, Fig. 131—134.
[3] Römische Quartalschrift, Bd X, 1896, Taf. V—VI.

stellungen ist es nun schlecht bestellt, denn nur ganz wenige Beispiele der Illustration der Geschichte Davids sind uns aus den ersten christlichen Jahrhunderten überliefert. David als Sieger über Goliath ist nur viermal bekannt, einmal an einer Decke der Calixtkatakomben,[1] aber hier nur allein mit der Schleuder in der Hand, ein anderes Mal an der Lipsanothek zu Brescia[2] ganz ähnlich, aber mit dem stürzenden Riesen daneben und ein drittes und viertes Mal auf altchristlichen Sarkophagen in Marseille und Reims auf dem sich beide kampfbereit gegenüberstehen;[3] bei dem in Marseille wird noch als Fortsetzung vorgeführt, wie David dem König Saul das abgeschnittene Haupt bringt. Das ist Alles, die übrigen Szenen kommen überhaupt nicht vor. Damit ist aber kein Beweis gegen das Alter der Thür erbracht, denn mancherlei Szenen aus dem Darstellungskreis der altchristlichen Kunst sind uns sicher verloren gegangen, und selbst das ganz geringe Material, das in diesem Falle vorliegt, gibt uns schon eine sehr vielsagende Uebereinstimmung. Der Siegesengel, der beim Goliathkampf auf der Thür gegenwärtig ist, findet sich wieder auf dem Sarkophag von Marseille. Hier steht er aber nicht als Mittelfigur im Hintergrund der Szene, sondern links neben dem kämpfenden David, die linke Hand wie in Ermutigung zu ihm erhebend. Es ist klar, dass die Darstellung dieser geflügelten Gestalt zurückgeht auf die Worte Davids vor und nach dem Kampf, in denen er betont, dass während die Waffen Goliaths Schwert und Lanze und Schild seien, er im Namen Gottes kämpfe und siege. Die Vorstellung einer Viktoria im antiken Sinn und eines Engels Gottes gehen hier also ineinander über. Eine schärfere Allegorisierung dieser Figur wird wohl erst in späterer Zeit durchgeführt. Sie erscheint nämlich seit dem 9. oder 10. Jahrhundert wieder in verschiedenen byzantinischen Psalterien, in denen David auch sonst von allegorischen Gestalten begleitet ist. Im Psalter der Pariser Nationalbibliothek[4] wird auf der Kampfesszene der zum Wurf ausholende David von der geflügelten «Dynamis» unterstützt, während auf der Seite Goliaths der Uebermut erschrocken flieht. Die Dynamis hilft David auch bei seinem Löwenkampfe, hier ist sie aber charakteristischerweise ungeflügelt, was doch auf eine ursprünglich andere Auffassung in der Goliathszene schliessen lässt. Bei

---

[1] Garrucci, Storia dell' Arte Cristiana II, Tav. 25.
[2] Ebenda, VI, Tav. 442.
[3] Ebenda, V, 341, Fig. 4 und Fig. 1.
[4] Cod. graec. 139. Vgl. J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, I, S. 116.

der Salbung Davids tritt entsprechend die Milde, bei der Strafpredigt Nathans die Reue, bei dem musizierenden Dichter die Melodie auf, alle ungeflügelt. Mit diesen späteren Erscheinungen ist also die ursprüngliche Darstellung des Siegesengels nicht einfach zusammenzuwerfen, wir haben es hier offenbar noch mit einer den antiken Viktorien eng verwandten Figur zu thun. Auch der bei seiner Herde sitzende David findet die nächste Analogie auf Sarkophagreliefs wie denen aus Ostia und Porto Torres,[1] die auch wohl als Daviddarstellungen anzusehen sind, oder auf altchristlichen Wandgemälden und Reliefs des Orpheus und des guten Hirten. Aehnlich wird die sitzende Davidsfigur denn auch wieder in den byzantinischen Psalterien des 9. und 10. Jahrhunderts aufgenommen, in denen wir die Viktoriengestalt wiederfanden.[2] Ueberhaupt treffen wir in den späteren byzantinischen Psalterillustrationen, in denen ja auch immer eine Art Renaissance altchristlicher Kunst erblickt wurde, noch am meisten Beziehungen zu dem Cyklus der Thür. Im Pariser Psalter und im Chludoffpsalter in Moskau zeigt die Hirtenszene auch das Verjagen der wilden Tiere in ähnlicher Weise wie das unterste Thürfeld.[3] Der Bote, welcher auf der Thür David von der Herde ruft, wird in späteren Psalterien durch einen Engel ersetzt.[4]

Auch die Kleidung Davids, der kurze gegürtete Rock, darüber die Chlamys und an den Füssen Stiefel, wiederholt sich in den byzantinischen Psalterien, geht andererseits aber auch parallel den altchristlichen Skulpturen, besonders Darstellungen des guten Hirten. Die Krieger tragen auf den Thürreliefs den gleichen Rock wie David, aber keine Chlamys und keine Stiefel, sie scheinen ursprünglich alle Schild und Speer in den Händen gehalten zu haben; ihre Helme sind etwas zu kappenartig ergänzt, richtig aber ist der eckige Kamm, der noch an den alten Ueberresten einiger oberer Köpfe zu belegen ist, und der auch vollständig der Helmform auf altchristlichen Sarkophagen entspricht. König Saul ist durch den langen, auf der Schulter geknüpften Mantel ausgezeichnet; ob sein Haupt durch ein Herrscherzeichen geschmückt war, ist nicht mehr festzustellen, die verschiedenen Ergänzungen des Restaurators mit Krone und Mitra sind seine Erfindung; vielleicht umgab ein schmales Diadem wie bei den römischen Kaisern sein Haar, wie es auch der Saul auf dem Sarkophag von

---

[1] Garrucci, V, 307, Fig. 3 und 4.
[2] Tikkanen a. a. O., I, Taf. VII und S. 23, 28, 112, 128, 129.
[3] Ebenda, S. 23 und Taf. VIII.
[4] Ebenda, S. 28.

Marseille zeigt. Die Rüstung, die David auf dem einen Relief anlegt, und die entsprechende Goliaths stimmen genau mit antikrömischen, wie sie zum Beispiel am Konstantinsbogen vorkommen. Der Vater, und die Brüder Davids sind immer mit langer Aermeltunika und weitem umgeschlagenen Mantel gekleidet, das Kopftuch, das ihnen der Restaurator mehrfach beigelegt hat, ist wohl seine eigene Erfindung auf der Grundlage des in ziemlich kräftigen Schnitten modellierten Haupthaares, von dem noch einzelne alte Spuren auf dem Grunde aufsitzen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass die Figuren auf den Reliefs D und L wirklich Kopftücher oder eine über den Kopf gezogene Toga getragen haben, diese würden dann unbedingt auch auf die Schultern gefallen sein, und würden dort wahrscheinlich noch irgendwelche Kennzeichen hinterlassen haben. Allerdings könnten dieselben bei der starken Ueberarbeitung gerade dieser beiden Reliefs auch fortgebracht sein, immerhin weisen die Figuren Isais und seiner Söhne auf den untersten unrestaurierten Reliefs keinerlei Spuren solcher Kopfbedeckung auf, und sieht es umgekehrt doch beim König Saul auf dem Relief der Ausrüstung Davids so aus, als hätte der moderne Schnitzer auch ihn mit einem Kopftuch beglücken wollen.

Der Zusammenhang mit der Antike ist überall klar, und würde jedenfalls, wenn wir die Thür ohne so bedeutende Verstümmelungen erhalten hätten, noch viel schlagender in die Erscheinung treten. Dass wir es aber nur noch mit einem Ausläufer der antiken Kunst zu thun haben, das zeigt uns schon die Komposition. Es herrscht eine grosse Einförmigkeit in der Stellung und Gruppierung der Figuren. Die Andeutung der Handlung beschränkt sich auf die notwendigsten Gesten der Hauptfiguren, die übrigen sind blosse Statisten. Es zeigt sich dieselbe Neigung, die sich auch bei den Reliefs der Sarkophage seit dem 4. Jahrhundert geltend macht,[1] die Figuren einfach nebeneinander zu stellen und vor allem die Symmetrie zu wahren. Die Zahl der Personen ist fast genau gleichmässig auf beide Bildhälften verteilt. Bis auf die beiden unteren vielfigurigen Reliefs des Isai mit seinen Söhnen überschneiden sich die einzelnen Gestalten nur wenig, gerade aufrecht stehende Krieger bilden meist den Abschluss der Szenen und unterscheiden sich von einander fast nur durch Vor- oder Rückwärtshalten des Schildes. Auch zwischen den auf beiden Thürflügeln sich gegenüberstehenden Reliefs herrscht Symmetrie. In den obersten

[1] Vergl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Bd. I, S. 244.

Feldern entsprechen sich die Szenen, auf denen König Saul steht und die, auf denen er sitzt, dann folgen die Breitfelder, auf denen beiden die Handlung durch drei Figuren ausgeübt wird, während jedesmal rechts drei Krieger, links zwei Brüder Davids stehen. Weiter herab korrespondieren dann die beiden Isaiszenen und die zwei einander ähnlichen Hirtenbilder. Die kleinsten Felder ganz oben und unten sind beiderseitig ganz gleich. So bekommt auch der Figurenschmuck ein der Gleichheit der Thürflügel entsprechendes architektonisches Gefüge. Reiches Beiwerk findet sich auf den Reliefs nicht. In den Hirtenszenen ist die Landschaft durch einige Bäume mit grossen palmenartigen Blättern angegeben und durch ein unregelmässiges Terrain, auf dessen einzelne Stufen die Schafe der Herde gestellt sind. Auf den obersten Feldern ist der Hintergrund durch Architekturen belebt, die jedoch sehr einfacher Natur sind, rechteckige Häuser mit Spitzgiebel und Ziegeldach, einmal mit einem Rundbogenfester, mehrfach turmartig, einmal auch eine Säulenhalle mit Rundgiebel, und schliesslich als Merkwürdigstes ein ganz einfaches geradliniges Thürgerüst hinter der letzten Figur rechts auf den drei obersten Szenen (bei der vierten ist der entsprechende Teil des Reliefs neu). Vermutlich ist dies eine Art Kulisse, welche andeuten soll, dass sich der Vorgang im Innern eines Gebäudes abspielt. Aehnliche Bildungen zeigen sich auf den Szenen der Geburt Christi und der Anbetung der drei Könige auf den grossen fünfteiligen Elfenbeinplatten des Mailänder Domschatzes, die wohl in den Anfang des 5. Jahrhunderts zurückreichen (Westwood Nr. 95 und 96). Auch das Werdener Kästchen im South Kensington Museum (Westwood Nr. 67—99), welches ja eng mit den Mailänder Platten zusammengehört, zeigt eine ganz ähnliche Kulisse auf der Taufszene, wo sie allerdings umgekehrt angibt, dass die Jünger aus einem Gebäude herausgekommen sind. Wie bei diesen beiden Denkmälern sind auch an den Gebäuden der Thür die Fugen der Steinquadern deutlich zur Geltung gebracht. Sonst bieten die Mailänder Elfenbeintafeln nicht viel Vergleichungspunkte, abgesehen davon, dass der Grad der Zugehörigkeit zur antiken Kunst und die Entfernung von der guten Antike bei Tafeln und Thür ungefähr gleich gross sind. Auch kann man vielleicht darauf hinweisen, dass die Haarbehandlung auf den Mailänder Platten gerade derart ist, dass eine Verwechselung mit einem Kopftuch sehr leicht möglich wird, und dass, wenn auf der Thür die Bildung ähnlich war, dem Restaurator für sein Missverständnis kein so schwerer Vorwurf gemacht werden dürfte. Ferner zeigt der Stuhl des Herodes auf dem Kindermord des Mai-

länder Elfenbeins dieselben geraden massiven Beine mit dem grossen runden Knopf und der unteren Verbindungsleiste wie der des Königs Saul auf den Thürreliefs.

Aber ohne allzu grossen Wert auf diese Uebereinstimmungen zu legen, muss man doch konstatieren, dass mit der Thür von Sant' Ambrogio ein italienisches ausserrömisches und ausserravennatisches altchristliches Denkmal gegeben ist, welches einen festen lokalen Anhaltspunkt gewährt, was, von Sarkophagen abgesehen, zu den grossen Seltenheiten gehört. Denn, wenn nicht sehr gewichtige Gründe dagegen geltend gemacht werden können, muss man annehmen, dass ein so umfangreiches Werk wie eine Kirchenthür auch an Ort und Stelle gefertigt worden ist. In Verbindung damit scheint es dann auch sehr verständlich, dass gerade Gallien das einzige entsprechende Beispiel des Goliathkampfes mit dem Engel auf dem Sarkophag von Marseille bot, da ja auch sonst sich Uebereinstimmungen finden zwischen den oberitalischen und gallischen Sarkophagen, die beide als eine unter sich geschlossene Gruppe den römischen Werken gegenüberstehen.[1]

So bleibt es denn schliesslich noch übrig, die Mailänder Thür mit ihrer römischen Genossin, der einzigen bisher bekannten altchristlichen Thür zu vergleichen, der von Sta. Sabina, ohne jedoch die Unterschiede zu allgemeinen der Kunst von Rom und Mailand stempeln zu können, denn dazu reichen zwei vereinzelte Denkmäler nicht aus. Die Thür von Sta. Sabina ist ebenfalls in Bildfelder mit Umrahmung geteilt, die Gliederung der Mailänder Thür aber steht dem antiken Schema noch näher, Rahmen und vertiefte Füllungen sind hier noch strenger geschieden, die Verhältnisse der Einteilung sehr viel vornehmer, während die Thür vom Aventin sich schon viel mehr dem mittelalterlichen Schema nähert mit einer engeren Teilung, bei der Bildfeld neben Bildfeld sitzt, und die Trennungen fast nur wie aufgeheftete Leisten erscheinen. Somit liegt es nahe die Entstehung der Mailänder Thür früher anzusetzen, als die der römischen, und da diese nach reiflichsten Prüfungen verschiedener Forscher an den Abschluss des Kirchenbaues von Sta. Sabina, also ungefähr um 430 zu setzen ist, so würde jene mindestens ganz in den Anfang des 5. Jahrhunderts oder an das Ende des 4. Jahrhunderts fallen. Auch die Ornamente der Mailänder Thür sind reicher und verschiedenartiger

---

[1] Max Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, S. 67.

als die der römischen, naturalistische Weinranke, mannigfaltige Palmettenranke und sich kreuzende fortlaufende Ranke sind drei ganz unterschiedene Arten, während in Sta. Sabina, von den Flächenmustern der Rückseite abgesehen, die sehr einförmige Weinranke und das die Felder im Innern umrahmende Kymation beide nach der Form der intermittierenden Palmettenranke hin stark degeneriert sind.

Auch im Figürlichen überbieten nur die drei oder vier einer besseren Künstlerhand angehörigen Felder in Sta. Sabina die Mailänder Reliefs an Bedeutung in Komposition und Ausführung, während der grössere Teil der römischen Darstellungen an Güte hinter ihnen zurückbleibt. Man vergleiche zum Beispiel David bei seiner Herde mit dem Relief in Sta. Sabina, welches Moses bei seinen Schafen zeigt, oder halte die rohe Trennungsleiste der übereinanderliegenden Szenen in Sta. Sabina neben die Wiedergabe des Erdbodens als Abgrenzung an der Mailänder Thür. Dagegen bietet für das ikonographische Studium im Einzelnen die römische Thür durch ihren Reichtum an verschiedenartigen Szenen und durch die Mannigfaltigkeit des Inhalts ein sehr viel grösseres Material als die in dieser Beziehung etwas ärmliche Thür von Sant' Ambrogio.

III.

st die Thür ihrem Stil nach als sicher altchristlichen Ursprunges anzusehen, so gewährt es zunächst Interesse, sie innerhalb jener Periode historisch genauer zu fixieren. Und da tritt uns zuerst die Frage entgegen: Wie verhält sie sich zu jener Ueberlieferung, dass sie diejenige Thür sei, welche der heilige Ambrosius vor dem Kaiser Theodosius geschlossen habe? Die Zurückweisung des Kaisers fällt in das Jahr 390. In welcher Form dieselbe stattfand, darüber herrscht keine unbedingte Sicherheit. Die zeitgenössischen Quellen sprechen wie von einem persönlichen Gegenübertreten des kirchlichen und des weltlichen Fürsten vor der Kirche, die neuere Kritik möchte das Verbot auf einen schriftlichen Verkehr einschränken, da der Ambrosius selbst in seinen Briefen die Begegnung nicht erwähnt. Und für den Fall, dass eine solche wirklich stattgefunden, tritt eine zweite Streitfrage auf, ob dies vor der Basilika des Ambrosius, die damals ausser dem eigentlichen Stadtgebiet lag, oder nicht eher vor der Mailänder Kathedrale geschehen sei. Könnte für die ambrosianische Basilika die unmittelbare Nähe des Kaiserpalastes sprechen, die wenigstens unter den Karolingern nachgewiesen, für die Zeit des Theodosius allerdings zweifelhaft ist, so bleibt es aber selbst bei dem Zutreffen aller günstigen Umstände sehr unwahrscheinlich, dass der Vorgang in der Form stattgefunden, dass die Thüren faktisch vor dem Kaiser geschlossen wurden, so dass im besten Fall diese Thüren doch nur ein Symbol des Ereignisses bilden würden.

Das führt zu der Erörterung, ob die Thüren vielleicht zur ruhmreichen Erinnerung an dies Ereignis nachher ausgeführt worden sind. Das könnte ein Moment befürworten. Der Bericht des Paulinus, des Notars des heiligen Ambrosius, über die Zurückweisung in der unge-

fähr 417 verfassten Lebensbeschreibung lautet: «Ambrosius verweigerte dem Kaiser die Erlaubnis, in die Kirche einzutreten: und nicht eher erachtete er ihn des Zutritts zur Kirche und der Kommunion der Sakramente für würdig, als bis er öffentlich Busse gethan hätte. Dagegen erwiderte der Kaiser, D a v i d habe doch zugleich Ehebruch und Menschenmord vollführt. Aber ihm wurde geantwortet: «Der du dem Irrenden gefolgt bist, folge auch dem Büssenden.» Als dies der mildgeneigte Kaiser hörte, nahm er es sich so zu Herzen, dass er vor der öffentlichen Busse nicht zurückschreckte.»

Der Kaiser beruft sich zu seiner Entschuldigung auf den König David, und gerade die Geschichte Davids ist es, die den Gegenstand zum Bildschmuck der Thür liefert. Nimmt man darin irgendeinen direkten Zusammenhang an, so ist es wiederum auffallend, dass gerade die Ereignisse, auf die zunächst angespielt wird, nicht dargestellt sind. Weder die Batseba noch die Reue Davids und die damit verbundene Busspredigt Nathans finden sich, und doch ist gerade die letztere eine, obgleich aus der frühchristlichen Zeit nicht überlieferte, doch in der frühmittelalterlichen Kunst sehr beliebte Darstellung. Auch braucht man die Erzählung des Paulinus nicht notwendig auf eine persönliche Aussprache zu beziehen, die Worte können einem Briefwechsel entnommen sein; der ausführlicher sich verbreitende Geschichtsschreiber Theodoret spricht von ihnen nicht, dagegen finden wir Verwandtes mehrfach in den Briefen des Heiligen. Der Kaiser mag wohl ähnliche Worte gesprochen oder geschrieben haben, da er aus dem Verkehr mit dem Bischof dessen Vorliebe für die Person Davids kannte. Und damit gelangen wir zu dem wesentlichsten Punkte. Ambrosius beschäftigte sich offenbar ganz besonders gern mit der biblischen Gestalt Davids. Ausser Abhandlungen, die sich an die Psalmen anschlossen, finden sich unter den Schriften des Kirchenvaters vier Bücher De interpellatione Job et David, die nach den Herausgebern ungefähr im Jahre 383 geschrieben sind, ferner eine ausführliche Apologie Davids wahrscheinlich 384, auch noch eine zweite Apologie desselben Propheten und Königs wird ihm von vielen zugeschrieben. In seinen Briefen erwähnt er den Psalmisten oft, 388 spricht er von David und Nathan in seinem Schreiben an Theodosius, ebenso auch in seiner späteren Predigt vor dem Kaiser, und zahlreich vor allem sind diejenigen Stellen, in denen er die Erlebnisse Davids erklärt als Gleichnisse zu den Lehren und Erzählungen der Evangelien. War er doch schliesslich selbst ein Dichter religiöser Gesänge gleich David.

Damit ist uns aber auch die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass der Plan zu der Thür mit der Geschichte Davids auf ihn selbst zurückgeht. Im Jahre 379 beginnt er den Bau der Basilika, 386 weiht er die fertige Kirche, also kurz nach der Abfassung der genannten Schriften. Die Kirche wurde im grossen Massstab und in prächtiger Ausstattung errichtet, auf ihren Bilderschmuck beziehen sich wahrscheinlich eine Reihe von poetischen Titeln zu Szenen des alten und neuen Testaments, die ihm vielfach abgesprochen, in jüngster Zeit aber mit grösster Wahrscheinlichkeit wieder zuerteilt worden sind.[1] Warum soll nicht auch eine kunstvolle Thür zur ursprünglichen Ausstattung gehört haben? Ja, eine solche ist von vorneherein anzunehmen. Wenn die heutige Kirche noch eine Thür besitzt, die dem Stil nach unzweifelhaft ungefähr auf dieselbe Zeit bestimmt werden kann, in welche die Erbauung der Kirche fällt, wenn der Bilderkreis der Thür dem Inhalt nach mit dem Interessenkreis des Erbauers sich deckt, da ist es zweifellos das Natürlichste, sie eben in die Zeit dieses Kirchenbaues selbst zu setzen, und zwar an ihren Schluss, also um das Jahr 386.

Auch der Gegengrund etwa, dass die jetzige Kirche ja garnicht mehr die alte Basilika, sondern ein vollständiger Umbau des 11. Jahrhunderts ist, kann nicht stichhaltig sein, da die Grössenmasse der neuen Kirche sich ganz mit denen der alten decken, also nicht der Einwand erhoben werden kann, dass die Thür den ursprünglichen Verhältnissen nicht entsprechen würde. Auch der Standort der Thür muss derselbe gewesen sein, und gerade, wenn man in ihr ein Werk oder eine Reliquie des heiligen Ambrosius sah, musste man darauf bedacht sein, sie auch im Neubau zu bewahren.

Ebenso wie die dem Ambrosius zugeschriebenen Gemäldetituli zeigen auch die Thürdarstellungen eine Beziehung zwischen altem und neuem Testament, nur dass bei der Thür die viel allgemeinere neutestamentliche Auslegung dem Betrachter anheimgestellt wird. Er konnte sie aber aus Schriften und Predigten des Heiligen kennen.

Besonders häufig ist da von dem Sieg über Goliath die Rede, er ist ein Bild des Sieges über den Teufel, speziell des Triumphes Christi bei der Versuchung in der Wüste, oder eine Parallele dazu, wie Christus durch seine Passion den Teufel vernichtet. Die Vergleichung wird bis auf alle Einzelheiten durchgeführt.[2] Auch seine Siege als Hirt werden herangezogen. «David Christum significat, per leonem

---

[1] Vergl. Sebastian Merkle in der Römischen Quartalschrift 1896, S. 185.
[2] Migne, Patrologia Latina Vol. 17, S. 915 und Vol. 15, S. 1506.

autem et ursum persecutores Ecclesiae designantur.»[1] Nachdruck wird auf den ebenfalls an der Thür dargestellten Vorgang gelegt, dass David vor dem Kampfe die Rüstung anlegt und wieder abnimmt «significans arma illa hujus mundi vana et luxuriosa esse opera . . . simul et illud nos docuit, quod non in armis tantum speranda victoria est, sed in nomine Salvatoris oranda».[2]

So ist der religiöse Gedankeninhalt der Thür leicht zu übersehen. David als Vorbild Christi erscheint als Sieger über die teuflischen und kirchenfeindlichen Mächte. Er unterjocht als Hirt den Löwen und Bären, die «persecutores Ecclesiae», durch Samuel wird er zum Gesalbten des Herrn gemacht und der Geist Gottes kommt über ihn, «directus est Spiritus Domini a die illa in David» (I Reg. XVI, 13). So vertreibt er durch sein Harfenspiel, wieder das Bild des Teufels, die Schlange, den bösen Geist, der sich in Saul eingenistet hatte, und vernichtet schliesslich zum dritten Mal den Feind der Kirche in der Gestalt des Goliath, nicht durch äussere Kraft und die Gewalt schwerer Waffen, «vana et luxuriosa opera hujus mundi», mit denen ihn Saul bekleiden will, sondern durch den Namen Gottes. Dieser Sieg bildet den Schluss und Höhepunkt des Gedankenganges, und man muss die an dieser Stelle gesprochenen Worte Davids hinzufügen : (I Reg. XVII, 45). «Tu venis ad me cum gladio et hasta et clypeo ; ego autem venio ad te in nomine Domini exercituum, Dei agminum Israel, quibus exprobasti. Hodie et dabit te Dominus in manu mea etc. . . . Et noverit universa Ecclesia haec, quia non in gladio nec in hasta salvat Dominus.» Als die Gegenpole, als Symbole der beiden Kampfesmächte kann man die äussersten Felder oben und unten betrachten, oben das Monogramm Christi in einem Kranze von zwei Engeln getragen, unten zwei kämpfende Drachen, wie sie aus späterer Zeit vielfach als Vertretung der bösen Mächte bekannt sind. Die Zweckmässigkeit dieser letzten Darstellung im Gedankengang der ganzen Thür, die passende Vorstellung, dass sich an unterster Stelle noch die bösen Geister tummeln und die häufige Verwendung dieses Gegenstandes an Portalen des 11. und 12. Jahrhunderts machen es wahrscheinlich, dass diese im 18. Jahrhundert geschnitzten Felder keine reine Erfindung der Zeit, sondern angeregt sind von Resten einer entsprechenden Darstellung auf den alten Stücken.

Klar und deutlich ist hier zum ersten Mal auf einer Kirchenthür

---

[1] Ebenda, Vol. 17, S. 915.
[2] Ebenda, S. 755.

das Programm ausgesprochen, das im weiteren Mittelalter, besonders bis an das Ende des 12. Jahrhunderts an unzähligen Portalen wieder und wieder ausgeführt und in verschiedener Gestalt zum Ausdruck gebracht worden ist: Der Sieg Christi über den Teufel, des Guten über das Böse, der nicht durch Gewalt erfochten werden kann, sondern nur durch das Wort Gottes, durch den Eintritt in die Kirche.

Auf einer ganz andern Grundlage als bei der Thür von Sta. Sabina baut sich hier der Bilderkreis auf. Dort waren es die Ereignisse der Evangelien, die zur Verherrlichung Christi vorgeführt wurden und denen die vorbedeutlichen Erzählungen des Alten Testamentes zur Seite gestellt wurden, hier ist eine biblische Gestalt ausgewählt, die in Verbindung mit einigen Symbolen in allegorisch-mystischer Weise zur Versinnlichung eines Gedankens dient, des Gedankens vom Kampf und Sieg der christlichen Lehre. Und gerade das führt uns wieder zu dem heiligen Ambrosius. War er es doch, der «durch seine Schriften die allegorisch-mystische Auffassungsart der Alexandriner im Occident erst wahrhaft verallgemeinert und dem Mittelalter überliefert hat».[1] Wie viele jener allegorischen Beziehungen zwischen biblischen Gestalten und allgemein menschlichen ethischen Erscheinungen, die dem Mittelalter geläufig waren, gehen auf den heiligen Ambrosius zurück. Für die abendländische christliche Literatur war er in mehr als einer Beziehung eine entscheidende Persönlichkeit, als beredter Prediger und als Begründer der christlichen Lyrik. Gewiss wird auch die bildende Kunst, zum wenigsten inhaltlich, nicht unbeeinflusst von ihm gewesen sein. Und wenn man es auch nicht mit völliger Bestimmtheit behaupten kann, so ist es immerhin nicht unwahrscheinlich, dass die Mailänder Thür, im Sinne und unter den Augen des Ambrosius geschaffen, der Prototyp war, in dem der symbolische und allegorische Figurenschmuck, der mit seinen Gegensätzen von Gut und Böse, die Thüren und besonders Portale des ganzen frühen Mittelalters beherrscht, seinen Ausgangspunkt gefunden hat.

---

[1] Ebert, Geschichte der christlich-lateinischen Litteratur, Bd. I, S. 139.

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE.

1. Heft: *G. von Térey.* Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung. ℳ 2. 50

2. Heft: *E. Meyer-Altona.* Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. Heft: *R. Kautzsch.* Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. ℳ 2. 50

4. Heft: *E. Polaczek.* Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. Heft: *M. Zimmermann.* Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. Heft: *W. Weisbach.* Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ. 5. —

7. Heft: *R. Kautzsch.* Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ. 4. —

8. Heft: *W. Weisbach.* Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. Heft: *Arthur Haseloff.* Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. Heft: *Artur Weese.* Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. Heft: *Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Mit 17 Tafeln. ℳ 3. 50

12. Heft: *Dr. Chr. Scherer.* Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Heft: *Hermann Schweitzer.* Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Heft: *Hans von der Gabelentz.* Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Heft: *Kurt Moriz-Eichborn.* Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Heft: *Arthur Lindner.* Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen u. 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Heft: *Willem Vogelsang.* Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

19. Heft: *Berthold Haendcke.* Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürer's. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —
20. Heft: *S. Graf Pückler-Limpurg.* Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —
21. Heft: *A. Peltzer.* Deutsche Mystik und deutsche Kunst. ℳ 8. —
22. Heft: *Eduard Toennies.* Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider. 1468—1531. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —
23. Heft: *Paul Weber.* Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —
24. Heft: *Jos. Mantuani.* Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —
25. Heft: *Ernst Wilhelm Bredt.* Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —
26. Heft: *Friedrich Haack.* Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —
27. Heft: *Wilhelm Suida.* Albrecht Dürers Genredarstellungen. ℳ 3. 50
28. Heft: *W. Behncke.* Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —
29. Heft: *Anton Ulbrich.* Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7. —
30. Heft: *Max Frankenburger.* Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. ℳ 4. —
31. Heft: *A. Stolberg.* Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —
32. Heft: *Fr. Hofmann.* Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. ℳ 12. —
33. Heft: *G. Pauli.* Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche Radirungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. ℳ 35. —
34. Heft: *O. A. Weigmann.* Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Mit 28 Abbildungen und 32 Lichtdrucktafeln. ℳ 12. —
35. Heft: *Hugo Schmerber.* Studien über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. ℳ 6. —

Unter der Presse befinden sich:

K. Simon. Der romanische Profanbau.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — ***Jedes Heft ist einzeln käuflich.***

Die Studien zur deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften.

Specialcataloge unseres Verlags werden auf Wunsch zugesandt.

Bisher sind erschienen: **I. Kunst und Kunstgeschichte; II. Schriften über Elsass-Lothringen; III. Theologie, Philosophie; IV. Geschichte, Biographie, Kulturgeschichte, Geographie; V. Bibliographie u. a. (in Vorbereitung).**